VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

3 : 0 | 2004

Rock et Cinéma

Zappa et le cinéma

Zappa and Film

Sylvain Siclier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2181>

DOI : 10.4000/volume.2181

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2004

Pagination : 123-132

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Sylvain Siclier, « Zappa et le cinéma », *Volume !* [En ligne], 3 : 0 | 2004, mis en ligne le 30 août 2006, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2181> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2181>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun

Sylvain SICLIER, « Zappa et le cinéma », *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004, p. 123-132.

Éditions Mélanie Seteun

Zappa et le cinéma

par

Sylvain SICLIER

Journaliste

Résumé. La figure de Zappa reste une référence pour de nombreux amateurs et artistes. Sylvain Siclier examine les liens du compositeur/guitariste avec le cinéma, les usages et les détournements qu'il en a fait. La conclusion est évidente : le dialogue n'a jamais cessé.

Compositeur, guitariste, parolier, chef d'orchestre et producteur, Frank Zappa, mort le 4 décembre 1993, a aussi été réalisateur ou initiateur d'une poignée de courts et moyens métrages – des documents sur son activité de musicien – et de trois longs métrages, dont deux, *200 Motels* (1971) et *Baby Snakes* (1979) ont trouvé une exploitation en salles. Cette relation de Zappa au cinéma ne se contente toutefois pas de cette partie visible. Elle a été occasionnelle, à ses débuts, dans le domaine de la composition de musiques de films; elle apparaît sous forme de référence ou d'inspiration à plusieurs reprises et plus ou moins directement en ce qui concerne le cinéma d'horreur et de science-fiction, reprenant là la notion de continuité conceptuelle qui traverse son œuvre musicale; enfin, l'une des techniques du cinéma, le montage, se retrouve dans le processus de composition de Zappa.

Musiques de films

Généralement la musique de film obéit à un rôle fonctionnel d'illustration sonore ou de et/ou de surlignage, que cela soit de l'action, des sentiments des personnages, d'une ambiance particulière à une scène avec la contrainte de cadrer à un minutage – parfois de quelques secondes – précis. Par des extraits publiés officiellement ou qui circulent sur des enregistrements pirates, il existe des traces des deux expériences de Zappa en la matière dont on peut supposer, bien qu'il ne se soit guère exprimé à ce propos, qu'elles ont été formatrices puisque arrivant lors de son entrée professionnelle en musique au début des années soixante. Zappa enregistre diverses formations obscures de Los Angeles dans son studio, accepte le moindre du peu de travail qui lui est alors confié.

Donc *Run Home Slow* (mis en production fin 1959 et finalisé en 1963), *The World's Greatest Sinner* (1962), deux fictions qui n'ont pas marqué l'histoire du cinéma. Réalisé par Don Cerveris *Run Home Slow* est un western où se croisent une famille qui pille une banque, une héroïne nymphomane et divers personnages qui connaîtront une fin tragique après une fuite dans le désert. Un piano façon saloon, des mouvements musicaux évocateurs du galop des chevaux signalent qu'on est dans un western. Les scènes nocturnes ou de dérive dans le désert sont accompagnées d'une musique « inquiétante » (vibraphone, flûtes, tempo lent). Une première version de *Duke of Prunes* (publiée dans l'album *Absolutely Free* en 1967) y figure.

The World's Greatest Sinner a été réalisé par Timothy Carey et conte l'histoire d'un assureur, se voulant sauveur moralisateur du monde, qui entend créer une race de surhommes et semble en fait être manipulé par une puissance diabolique. La bande-son compte des thèmes rock'n'roll, des références à Stravinsky et une ébauche de la composition *Holiday In Berlin* (publiée dans l'album *Burnt Weeny Sandwich* en 1969). Scénario, décors, techniciens, comédiens, tout est à la limite de l'amateurisme dans ces deux films qui auraient pu appartenir à la filmographie d'Ed Wood, cinéaste américain souvent présenté comme le pire de l'industrie à qui Tim Burton rendit hommage, en 1994, dans son film *Ed Wood*. Musicalement, l'intérêt de Zappa pour le sérialisme, l'atonalité ou les dissonances s'entend déjà ainsi que son goût du mélange avec les clichés du rock ou du rhythm'n'blues.

Outrage at Valdez (1990) est un documentaire de l'équipe Cousteau. Zappa a abandonné – provisoirement? – le rock après la tournée mondiale de 1988. Il travaille avec la formation de musique contemporaine Ensemble Modern de Francfort, qui enregistrera dans *The Yellow Shark* (1993) la version complète du thème musical du documentaire consacré à la marée noire de l'*Exxon Valdez*. Il n'en reste, dans l'émission, qui est parfois diffusée à la télévision, qu'une cinquantaine de secondes.

De l'importance de la série B

« *I love monster movies... I simply adore monster movies* ». C'est ainsi que Frank Zappa, dans le disque *Roxy & Elsewhere* (1974), présente la composition *Cheepnis*. « J'adore les films de monstres ». Mais pas n'importe lesquels. Des séries B (voire Z) fauchées, d'horreur ou de science-fiction avec décors en carton pâtes et costumes bricolés. « Il y a toujours une scène où le monstre sort de la grotte, ajoute Zappa, hilare. Et toujours une scène où le héros veut abattre le monstre avec un revolver minuscule. Et toujours la fille qui tombe et se foule la cheville en s'enfuyant. » *Cheepnis* s'emballe avec forces effets sonores, ses araignées géantes, le monstre du lagon noir – dont la fermeture éclair du costume est bien visible – la garde nationale qui tente de détruire *Frunobulax* – caniche de belle taille pour qui les arbres équivalent à des bonsaïs – à coup de napalm avant d'envisager l'emploi de la force nucléaire. Vingt-deux ans plus tard Tim Burton (décidément!) réalisera *Mars Attacks!* (1996) sur un même canevas de parodie et de nostalgie.

Cette référence au cinéma « cheap » d'horreur et de science-fiction américain des années cinquante est une constante chez Zappa. En 1966, dans un entretien publié par le fanzine *Free Press*, Zappa

donnait la liste de ses films préférés. On y trouvait *The Killer Shrews*, de Ray Kellogg (1959) avec ses musaraignes tueuses; *The Beast From Haunted Cave*, de Monte Hellmann (1960) et son espèce d'araignée, géante aussi, assoiffée de sang; *The Wasp Woman*, de Roger Corman (1960) où une femme se transforme en reine des guêpes la nuit; *Mothra*, d'Ishîro Honda (1961), un papillon nocturne irradié, très gros et très méchant qui veut détruite le Japon; *Dead of Night*, film britannique à sketches sur le thème du cauchemar d'Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden et Robert Hamer (1945).

Savants fous, mutants, monstres et divers personnages étranges (« Bizarre » sera le nom d'une des compagnies de disques fondées par Zappa) parcourent ainsi la geste zappaïenne. Parfois cela se retrouve seulement dans le titre d'une composition, parfois le récit est détaillé. En voici une liste partielle qui débute dès le premier disque de Zappa, *Freak Out!* (1966) avec la composition *The Return of The Son of Monster Magnet*, pièce à base de percussions. On peut y voir une allusion au thème du « retour du fils de » propre aux films d'horreur à suite. *The Return of The Son of The Hunchback Duke*, *The Return of The Son of Shut Up 'n Play Yer Guitar...* et divers titres apocryphes qui fleurissent sur des disques pirates) vont perpétuer le clin d'œil; *King Kong*, n'a pas besoin d'être présenté; *Chungá's Revenge*, la vengeance de Chunga l'aspirateur mutant; *Billy The Mountain*, *Curse of The Knick Knack People* (la malédiction des hommes bibelots), *Cosmik Debris*, *I'm The Slime* (flot visqueux, celui qui pour Zappa, dans ce titre de 1973, est déversé par les écrans de télévision et qui préfigure le « slime » de la série cinématographique d'Ivan Reitman *Ghost Busters*, sur des chasseurs de fantômes) sont d'autres exemples; et encore *Muffin Man*, l'homme muffin, *Spider of Destiny*, encore une araignée, *Planet of The Baritone Women*, *Alien Orifice* (faut-il vraiment traduire?), *Artificial Rhonda*, *Inca Roads* sur le thème des OVNIS...

Ces allusions éparses ne permettent toutefois pas d'affirmer que Zappa avait développé une réflexion très poussée dans le domaine du cinéma, autrement qu'en tant que référence commune avec son public. Dans les nombreux ouvrages qui sont consacrés au musicien, les index n'ouvrent quasiment jamais d'entrées aux termes « films », « cinéma » ou « movies » dans les écrits anglophones. On trouve un galimatias de quelques paragraphes dans *The Frank Zappa Companion* de Richard Kostelanetz (Omnibus Press, 1997) qui tente de coller Eisenstein, Adorno, Hans Richter et Zappa dans un même bateau. Lorsque la question de la mise en scène est abordée à propos de Zappa elle concerne ses concerts parsemés de dialogues ou de pantomimes des musiciens, avec

la participation du public, souvent sur une trame déterminée. Un *happening* théâtral toujours « directed by Frank Zappa », pour ne pas dire contrôlé de près.

Les projets cinématographiques

En dehors de réalisations abouties, un certain nombre de projets de Frank Zappa était destiné à devenir des films. *Captain Beefheart Versus The Grunt People* (Captain Beefheart contre les hommes grognons), remonte au début des années soixante et à la rencontre de Zappa avec Don Van Vliet (futur Captain Beefheart). « La présentation [du projet] est annoncée dans un supplément dominical de l'Ontario Daily Report (...) un script de 92 pages sera produit », comme l'indiquent Guy Darol et Dominique Jeunot dans le livre *Zappa de Z à A* (Le Castor astral, 2000). *Billy The Mountain* (dans l'album *Just Another Band From L.A.*, 1972), le disque *The Grand Wazoo* (1972) ou *The Adventures of Greggery Peccary* (publié sans l'accord de Zappa dans l'album *Studio Tan*, en 1978, puis remasterisé par Zappa avant sa mort et qui figure dans le coffret *Läther*, en 1996) possèdent une trame scénaristique, des personnages, des parties dialoguées et des descriptions de décors. Cela en fait de possibles objets cinématographiques.

En ce qui concerne *Billy The Mountain* (Billy la montagne et sa compagne Ethel, un arbre, partent en vacances en détruisant pas mal de choses durant leur traversée des États-Unis; les autorités veulent les détruire, quitte à utiliser l'arme nucléaire), la pochette intérieure du disque *Just Another Band...* montre une photographie du dessinateur, graphiste et peintre Cal Schenkel « épuisé par la préparation du storyboard » devant des dessins. Dans un entretien accordé au magazine britannique *Sounds* en octobre 1971, Zappa a aussi détaillé le scénario de ce qu'il présente comme un film (*Zappa de Z à A*).

Le titre *Grand Wazoo*, inclus dans une histoire mettant aux prises des armées de musiciens et l'empereur Cletus Awreetus-Awrightus, est présenté comme la version instrumentale d'une autre composition destinée à la comédie musicale de science-fiction *Hunchentoot* (en gros, Drakma, une extraterrestre veut envahir la terre). Un document de travail existe, dont les indications scéniques et de production font penser qu'*Hunchentoot* était plutôt prévu pour être joué au théâtre.

Enfin *Greggery*, le pécar. On ne sait pas si cette aventure musicale était destinée à devenir un film. Un indice permet de le rapprocher des projets précédents puisque Greggery, inventeur lui aussi pourchassé, se réfugie à un moment de ses pérégrinations sur Billy la montagne.

Clairement conçu comme un film, *Uncle Meat* a pris une forme plus aboutie. Le double album *Uncle Meat* (1968) est présenté comme la bande originale d'une histoire résumée sur la pochette : Uncle Meat et son esclave mexicain Bimbo veulent devenir les maîtres du monde grâce à une armée de mutants. Le livret du disque présente des indications de tournage et des dessins préparatoires à une mise en scène. Incidemment, le personnage d'Uncle Meat fera une réapparition dans *The Grand Wazoo*. La continuité conceptuelle à nouveau.

Une partie d'*Uncle Meat* est tournée entre 1968 et 1970. Les séquences sont essentiellement des extraits de concerts, dont celui du 28 octobre 1968 au Royal Festival Hall de Londres, mis en scène avec notamment l'apparition du claviériste Don Preston en Dracula/Fantôme de l'Opéra, des sketches des musiciens dans les coulisses, des réactions du public à la musique et à la personnalité de Zappa. Le film ne sera finalisé qu'en 1987, avec l'ajout de documents (provenant peut-être du moyen-métrage *Burnt Weeny Sandwich* réalisé en 1969-1970 par Zappa), des entretiens supplémentaires, des séquences d'animations en pâte à modeler de Bruce Brickford, spécialiste du genre. *Uncle Meat* est alors publié sur cassette vidéo, co-signé par Zappa et Haskell Wexler. Des effets spéciaux rudimentaires sur l'image (solarisation, déformation des couleurs, montage accéléré...) préfigurent une partie de la forme de *200 Motels*. De l'histoire originelle il reste peu de choses, le film se révélant finalement être un documentaire sur les Mothers of Invention de la période 1964-1969.

Expérimentateur patenté – étudiant à la fin des années cinquante, il avait approché la technique du dessin et du grattage direct sur le négatif; le Studio Z de ses débuts bénéficiait d'un système d'enregistrement et de mixage à cinq pistes en avance sur bien des grands studios – Zappa a décidé que *200 Motels* serait tourné en vidéo et non sur le support de la pellicule développée. Comme il l'avait expliqué à Philippe Paringaux dans un entretien publié par le mensuel *Rock & Folk* en 1971 et cité dans *Frank Zappa et les mères de l'invention*, de Christophe Delbrouck (Le Castor astral, 2003) *200 Motels* « a été tourné en sept jours. Nous avons employé un système en vidéo extraordinairement pratique, permettant un travail instantané sur la couleur et surtout de revoir immédiatement ce qui venait d'être tourné. Ce qui élimine toute sorte de problèmes au laboratoire de développement. »

C'est sur le plateau A des Studios de Pinewood, dans le Grand Londres (là où de nombreuses séquences de la série des James Bond sont réalisées depuis des années) qu'est construit le décor de *200 motels* et que le tournage a lieu. Le matériel est celui utilisé depuis longtemps pour les émis-

sions de télévision mais c'est une première pour un film destiné au cinéma (il sera transféré en 35 mm Technicolor pour les projections en salles). Quatre caméras sont utilisées sous la direction de Tony Palmer en régie. Zappa, lui, a écrit la musique, le scénario, conçu l'environnement, choisi les actrices et acteurs (des membres de son groupe The Mothers of Invention, des comédiens professionnels, Ringo Starr, le batteur des Beatles en double de Zappa avec moustache et barbiche, Keith Moon, batteur des Who, travesti en bonne sœur...).

Avec le recul – et même pour certains dès l'époque de sa sortie en octobre 1971 – *200 Motels* n'est pas une réussite. *Grosso modo*, Zappa a mélangé la vie des musiciens en tournées (discussions dans les chambres des motels, drague des groupies, rancœurs diverses à l'égard du patron Zappa...) à des scènes de comédies plus ou moins salaces, des moments « surréalistes » (animation de Schenkel sur la nécessité de se laver les dents, apparition de l'aspirateur mutant de *Chunga's Revenge...*) et des commentaires sociaux (la petite cité de Centerville est cernée des barbelés de camps d'internement militaire, des figurants sont costumés en ouvrier, en pompom girls, une nuit un défilé d'hommes portant des torches évoque des parades du Ku Klux Klan...).

L'emploi de la vidéo dans *200 Motels* permet à Zappa de jouer, parfois au moment même du tournage sur la solarisation, des arrêts et accélérations de l'image, des incrustations, sous et sur-expositions, etc. Aux scènes écrites sont ajoutées des passages musicaux du groupe rock, du Royal Philharmonic orchestra et du Top Score Singers, ensemble ou séparément. Mais le temps n'a pas bonifié le film qui accuse les tics du cinéma expérimental, n'est pas tenu par un scénario solide et est globalement mal joué. Reste un objet de fait assez unique dans la filmographie rock.

L'autre long-métrage de Zappa, *Baby Snakes*, co-signé avec Bruce Brickford, appartient globalement à cette catégorie, tourné lors du concert du 31 octobre 1977 au Palladium de New York. C'est le soir d'Halloween, élément important dans la culture du divertissement aux États-Unis (les enfants déguisés en monstres et fantômes passent de maison en maison quémander des bonbons) qui servira, entre autres films d'épouvante, de trame au film *Halloween*, de John Carpenter (1978) et à sept suites à ce jour. Les concerts donnés lors des soirées d'Halloween par Zappa sont souvent des moments particuliers comme le documentent des enregistrements pirates. Celui de *Baby Snakes* ne dérogera pas au rituel.

Les musiciens sont rejoints par des membres du public (pour danser, participer à une séance de fouet...), de l'équipe technique ou par Roy Estrada, qui a participé à la première mouture des

Mothers of Invention, ici invité à chanter et à manipuler une poupée gonflable. Des séquences d'animations de Brickford, qui datent de 1974 – certaines déjà utilisées en insert d'un concert produit en décembre pour la chaîne de télévision de Los Angeles KCET dont des extraits figurent, avec d'autres de concerts de 1981 dans la vidéo *The Dub Room* – montrent des personnages et des décors de pâtes à modeler en transformation perpétuelle assez cauchemardesques (un homme devient un gigantesque hamburger, qui laisse la place à un tunnel dans lequel s'engouffrent des voitures, elles-mêmes amenées à devenir des billets de banque etc.).

Volontairement ou non, l'image des scènes de concert est souvent sombre. Le son en revanche sera très travaillé, mixé par Zappa pour une utilisation optimale dans les salles de cinéma, qui à la fin des années soixante-dix sont encore rares à être équipées en système multi-canal. La sortie du film a eu lieu en décembre 1979 mais sa durée, plus de 2h45, ne lui permet pas de bénéficier d'une bonne exploitation. Il est présenté dans quelques grandes villes aux États-Unis, fugitivement en Europe. Une version remontée, ramenée à 90 minutes, sera un temps exploitée, mais *Baby Snakes*, en dépit d'un Premier Prix du Festival international du film musical de Paris en mars 1981 finira par devenir invisible jusqu'à sa réédition, en DVD, dans sa version complète, fin 2003.

Concerts filmés

D'autres concerts de Zappa ont connu une captation qui ne les distingue pas, en dehors de la musique jouée, du tout-venant de ce type de documents. Le concert de la chaîne KCET est ainsi connu sous le titre *A Token of His Extreme*. Celui du Palais des sports de Paris en 1980 filmé par les équipes de la chaîne française Antenne 2 (future France 2) a été diffusé partiellement. Un autre Halloween Show, en 1981, a été diffusé entièrement par la chaîne de télévision musicale MTV et piraté dans la foulée. Un concert, non intégral au Pier de New York le 26 août 1984 sera lui publié en vidéo en 1985 sous le titre *Does Humor Belong in Music?* dont la réalisation est créditée à Zappa (réédité en DVD en 2003). Deux vidéos conçues par Zappa, *Video From Hell* (1987) et *The True Story of 200 Motels* (1988) compilent divers concerts, documents et interviews de diverses périodes (de 1968 à 1987) à divers endroits. Ils sont indisponibles depuis des années. Sur le site Internet officiel de Frank Zappa, des annonces ont été faites sur la publication d'images tournées aussi en 1974, au Roxy de New York.

Le montage

Enfin, dernier élément, le recours de Zappa à une technique constitutive du cinéma, le montage (« Editing » en anglais). Pour un cinéaste, le montage consiste d'une part à choisir les meilleurs plans (ou les plus significatifs) et à donner un rythme à son film (champ/contre-champ, travelling, plan séquence, fondu etc.). Zappa procède musicalement de la même manière. Là où pour concevoir un disque le choix des musiciens se fait souvent sur telle prise d'un morceau plutôt que telle autre (en jazz, dans le rock jusqu'au développement du multipiste à partir du début des années soixante-dix) Zappa a choisi très tôt de monter des extraits de différentes prises pour composer au disque des morceaux entiers à partir de sources diverses, parfois éloignées de plusieurs années.

Ainsi le morceau *King Kong*, dans *Uncle Meat* est-il constitué d'un enchaînement de solos issus de différents concerts ou séances en studio et mis bout à bout. Le titre *Toads of The Short Forest*, dans le disque *Weasels Ripped My Flesh* (1970) a été enregistré pour sa première partie au Whitney Studios de Glendale et pour sa deuxième partie en public au Thee Image de Miami. Le titre *Inca Roads* dans *One Size Fits All* (1975) est constitué d'un solo de guitare enregistrée en public à Helsinki le 17 septembre 1974 tandis que la trame du morceau provient de son interprétation durant le show *A Token of His Extreme*. Le tout finalisé dans un studio avec des parties instrumentales ajoutées. *Pick Me, I'm Clean* dans *Tinseltown Rebellion* (1981) est un agglomérat de deux concerts en octobre et décembre 1980, non pas collés à la suite mais de manière plus sophistiquée, Zappa a pris le solo de guitare, le pont et un chorus à un endroit et le reste du titre ailleurs. Une autre version de *King Kong* figure dans le volume III publié en 1989 de la série *You Can't Do That on Stage Anymore* (qui à elle seule présente un vingtaine d'exemples de ce type de montage) et constitue un tour de force. On y trouve en effet des parties qui proviennent d'un concert au Rainbow Theatre de Londres en 1971, du Parc des expositions de Metz, de l'Odeon Hammersmith de Londres et d'une salle non précisée à Dijon en juin 1982. Pour arriver à contrôler ce procédé, Zappa va investir son argent dans un studio personnel qui lui permettra de procéder à ces coupes, montages, recherches quand bon lui semble.

À ce montage horizontal, Zappa ajoute un montage vertical, l'équivalent de la surimpression cinématographique avec la technique de l'*overdub*. Pour des raisons économiques cela lui permet par exemple de multiplier les possibilités instrumentales. Là où une partition nécessiterait trois clarinettes, deux guitares, un appareillage de percussions, Zappa fera enregistrer les différentes parties

de clarinette par un même musicien et combiner le tout. D'économique, le recours à l'overdub deviendra aussi une pratique compositionnelle apte à servir son souci de la précision d'exécution instrumentale. Zappa aura l'occasion de rendre hommage à la formation de 1982 qui avait été chargée de jouer sur scène le répertoire du disque *You Are What You Is* (1981) constitué d'un enchevêtrement d'overdub (en particulier pour les parties vocales).

Avec l'acquisition d'un Synclavier, au début des années quatre-vingt, Zappa gagnera en liberté de mouvement pour faire jouer sa musique. Ce synthétiseur numérique couple en effet un sampler, un séquenceur, un module de montage qui permet de disposer d'un grand orchestre symphonique à domicile autant que d'un groupe de rock grâce à la qualité de son système d'échantillonnage. Un rêve pour Zappa qui a souvent considéré ses musiciens comme des salariés embauchés pour jouer sa musique. On peut d'ailleurs supposer que ses incursions directes dans le cinéma n'ont pas été plus fréquentes en raison du trop grand nombre d'intermédiaires que cela impliquait. Déjà réticent à confier son œuvre à une demi-douzaine d'instrumentistes, Zappa, maniaque du contrôle, ne pouvait trouver entre lui et sa vision, la cinquantaine de techniciens divers nécessaires à la fabrication d'un film.

Sylvain SICLIER, Journaliste au service culturel du quotidien *Le Monde*.